

Carolina Depetris*

➤ Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética

Resumen: El presente artículo sitúa a Alejandra Pizarnik en una línea de tradición poética moderna que promueve la aporía de buscar una palabra poética “pura” utilizando el código convencional de la lengua. En él se analizan dos modos en que Pizarnik practica esta búsqueda a partir de 1968: por medio de una alteración semiótica del signo lingüístico y por la cercanía que tiene este nuevo orden semántico con la práctica de la “crueldad”, entendida como una acción extrema dirigida a trascender y destruir los modos habituales del hacer poético. En el primer caso, repasaremos la estrecha relación que la propuesta de Pizarnik mantiene con la deconstrucción derrideana del *logos*; en el segundo, analizaremos la propuesta de esta poeta a la luz de las reflexiones sobre el teatro de Antonin Artaud.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik; Antonin Artaud; Poesía; Literatura argentina; Siglo xx.

Abstract: This article situates Alejandra Pizarnik in a line of a modern poetical tradition which promotes aporia in searching for a “pure” poetic word using the language conventional code. Two modes of practising this search by Pizarnik since 1968, are hereby analyzed: a) by means of a semiotic alteration of the linguistic sign; b) the nearness that this new semantic order has regarding the practice of “cruelty”, understood as an extreme action directed to transcend and destroy the habitual modes of poetical doing. In the first case we shall review the close relationship that Pizarnik’s proposal maintains with the derridean deconstruction of the *logos*; in the second one, we shall analyze this poet’s proposal in the light of Antonin Artaud’s reflections on the theatre.

Keywords: Alejandra Pizarnik; Antonin Artaud; Poetry; Argentine Literature; 19th. Century.

1. La búsqueda poética: definición del problema

En 1968, Alejandra Pizarnik publica *Extracción de la piedra de la locura*. En una carta dirigida a Ivonne Bordelois fechada en Buenos Aires el 1 de diciembre del mismo año, Pizarnik escribe en referencia a este poemario: “[...] creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucina-

* Carolina Depetris es investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Algunas publicaciones: El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo, de Manuel Mujica Láinez (2000), Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik (2004), y La escritura de los viajes. Del diario descriptivo a la literatura (2007).

dos. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus temibles consecuencias” (Bordelois 1998: 262). Reitera la idea en otra carta dirigida a Bordelois dos meses más tarde: “¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? [...] Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame” (Bordelois 1998: 275). La transición que Pizarnik anuncia no es absoluta: *El infierno musical*, de 1971, y algunos textos escritos entre 1968 y 1972 y publicados en *Textos de Sombra y últimos poemas*, en *El deseo de la palabra* y en las recientes *Poesía y Prosa completa* compiladas por Ana Becció, continúan e intensifican la línea expresiva de *Extracción de la piedra de la locura*. Pero también ocurre que estos escritos conviven con otros que sí anuncian un viraje, incluso una revulsión en el trabajo poético de Pizarnik. Los textos que señalan este cambio son básicamente dos: *Los poseídos entre lilas* (1969)¹, cuya versión depurada aparece como cuarta parte de *El infierno musical*, y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971). Frente a los poemas cuidados de *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), estos textos se definen por un tono exuberante, descontrolado, basto. Este contraste tan marcado con el pulcro trabajo lírico de los libros anteriores ha llevado a algunos estudiosos de la obra de esta poeta a desplazar estos textos por carecer de “calidad literaria”. La lectura habitual que se hace de ellos es que son un indicio del progresivo desequilibrio psíquico de Pizarnik, que culmina en 1972 con el fracaso del ejercicio poético y con su presunto suicidio.² Sin embargo, hay señales de que *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, sumados a otros textos de menor extensión como “La conversadera” (1968), “El hombre del antifaz azul” (1968), “A tiempo y no” (1968), “Sala de psicopatología” (1971), “Solamente las noches” (1972), “Recuerdos de la pequeña casa de canto” (1972), “Escrito en el crepúsculo” (1972), “Historia del tío Jacinto” y “Textos” (ambos sin fecha), no fueron el mero anuncio de una fatalidad; Pizarnik publica muchos de estos escritos en diversas revistas³ y declara en numerosas cartas que su escritura responde a una rutina poética diferente (Bordelois 1998: 292, 113, 114, 207).

La búsqueda poética de Pizarnik está signada por el deseo profundo de acertar con un lenguaje “puro” y por la imposibilidad de lograrlo: “¿Y la literatura? Rotundo fracaso-

¹ El título original de este texto es *Los perturbados entre lilas*. En la edición de *El deseo de la palabra*, Pizarnik incluye un fragmento de este escrito bajo el título “Los poseídos entre lilas”, título que conserva la edición de *Obras completas* (1994).

² Esta lectura encuentra un contundente apoyo biográfico: en 1968 Pizarnik gana la beca Guggenheim para ir a Nueva York. Viaja en 1969, pero Estados Unidos literalmente la espanta, y huye a París para reparar el “horror desmesurado” de su experiencia norteamericana en la contención parisina que había sentido en su estancia previa (1960-1964). Pero París tampoco es lo que era, y retorna a Buenos Aires donde, en 1970, es internada en un hospital psiquiátrico a raíz de un intento de suicidio, motivo que ha apuntalado la hipótesis de que su muerte en 1972 no se debiera a una sobredosis accidental de barbitúricos a los que Pizarnik era adicta (ver Bordelois 1998: 283 y ss. y el testimonio biográfico de Cristina Piña 1999: 173 y ss.).

³ “A tiempo y no” (con título “A tiempo”) se publica en *Sur*, 314 (1968); “El hombre del antifaz azul” aparece, incluyendo como parte del texto a “La conversadera”, en *Papeles de Son Armadans*, CLIX (1969); “La pájara en el ojo ajeno”, que forma parte de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, es publicado en *Papeles de Son Armadans*, CLXXVII (1970); “El testículo de la cuestión”, también de *La bucanera...*, es publicado en *Testigo*, 9 (1972).

so. [...] Mi búsqueda de un lenguaje ‘puro’ es una prueba de mi impotencia [...]. Si el escribir fuera lo mío no estaría siempre con esta seguridad de que lo principal de cada uno es indecible” (Pizarnik 1992: 269 y s.). Su esfuerzo poético, como bien ha señalado Cristina Piña en sus estudios sobre la poeta (1998; 1999; 1990), está en estrecha consonancia con las reflexiones poéticas de los malditos franceses y su problema de *l’indicommunicabilité*. Para los poetas malditos, y en este punto sigo los libros de Laurence Porter (1990) y de Marcel Raymond (1983), la misión del poeta es ver más allá de lo evidente en busca de una esencialidad ontológica primaria y poder expresar poéticamente esta trascendencia con un lenguaje igualmente esencial. Sin embargo, el enorme problema que encierra este propósito reside en la conciencia de que la poesía está hecha de palabras, cada una con su densa carga de memoria semántica. De este modo, en la búsqueda de un momento primario, ¿cómo es posible traspasar lo aparente y decir lo esencial –función de toda poesía– a través de un código que se define por su convención? Y si se logra quebrar el convencionalismo del lenguaje, ¿cómo comunicar lo trascendente con un código que es, por esencia, articulado y discreto? Este problema poético que funciona como una aporía, acompaña todo el trabajo poético de Pizarnik: busca una palabra depurada de memoria, la palabra blanca, la “noción pura” de Mallarmé, como único camino para alcanzar una expresión esencial del mundo y de las cosas⁴, pero también, al igual que Mallarmé y sus compañeros de aventura, intensamente advierte la dificultad, tal vez insoluble, de tener que buscar la palabra poética “pura” desde las palabras. En “Silencios en movimiento”, nota bibliográfica sobre *El demonio de la armonía*, de H. A. Murena, Pizarnik refiere esta aporía:

[...] ¿cómo llamar a lo que *no tiene nombre* y nos llama de un modo tan misterioso e imprevisible? En otro poema [Murena] dice: *contra el negro jardín / terrena / resplandece / el último secreto*. Descubrir –nombrándolo– ese secreto, parece ser lo propio de la poesía. Y ni siquiera descubrir ese secreto sino intentar descubrirlo. Aún si es imposible. Sobre todo si es imposible (Pizarnik 1965c: 105).

Hasta 1968, la búsqueda poética de Pizarnik orientada por este imperativo de acertar desde la poesía con la esencia de la palabra poética y de la poesía, estuvo marcada por un extremo cuidado compositivo. “Me gusta –dice Pizarnik en carta a Rafael Squirru– el lenguaje exacto, le *mot juste*, las cosas correctas, terriblemente visibles [...]. El sueño, sí, pero dotado de las calidades del teorema. La metáfora, sí, pero exacta” (Bordelois 1998: 151). Hasta *El infierno musical*, la lectura del trabajo lírico de Alejandra Pizarnik revela un cuidado extremo y un trabajo esmerado en atinar poéticamente con la exactitud formal y léxica. *Árbol de Diana*, por ejemplo, es un libro emblemático de esta concentración poética que Pizarnik procura alcanzar a través de un lenguaje y una forma precisos. En opinión de César Aira (1998: 24), es la “brevedad” formal la cláusula poética necesaria en esta poeta para alcanzar y asegurar la “calidad” del poema. La brevedad, la concisión, la exactitud son hasta *Extracción de la piedra de la locura* los elementos configurantes del poema perfecto: un poema que se conforma con la precisión de un teorema, conteniendo las digresiones, eliminando las ambigüedades, reconduciendo la expresión

⁴ Alcanzar el silencio poético es una de las vías que asume esta búsqueda en la poética de Pizarnik.

hacia el encuentro de una esencialidad poética depurada, concentrada en forma y contenido como un aforismo.⁵

Ahora bien, Alejandra Pizarnik anuncia, después de escribir *Extracción de la piedra de la locura*, un cambio en su trabajo de escritura. Básicamente, este cambio se manifiesta en un desplazamiento de la autoridad exclusiva de la poeta en la composición para introducir, en contraparte, la posibilidad de que sus textos queden liberados a una conformación inmanente: “[...] el domingo pasado (se) escribí(ó) un diálogo entre marionetas [...] (se me) escribe/escribo” (Bordelois 1998: 207). Como veremos, éste será el rasgo fundamental de la nueva dirección poética que Pizarnik encara en los últimos años de su producción literaria: perder control poético para encontrar la esencialidad poética.

Los estudios críticos acerca de la obra de Pizarnik que he consultado coinciden en destacar este cambio en su escritura a partir de *Extracción de la piedra de la locura*, y afirman que esta mudanza de un registro poético a otro conlleva la pérdida de la capacidad y posibilidad de poetizar. El esquema básico de esta evolución es el siguiente: Pizarnik pasa de la confianza en el hacer poético (confianza en acertar con una palabra poética pura que permita expresar la trascendencia de lo evidente hacia lo esencial; confianza en encontrar esta palabra a través de la exactitud y concentración léxica, confianza en el buen hacer poético a través de la escritura del poema de calidad), a la pérdida de confianza en el hacer poético (imposibilidad de acertar con el lenguaje puro y consecuente imposibilidad en nombrar la realidad trascendente; imposibilidad de utilizar el lenguaje con exactitud; descontrol de la materia poética y de la voz poética). Ahora bien, si Pizarnik cambia a partir de 1968 su concepción de la poesía y de su trabajo como poeta, ¿por qué el abandono de un determinado modelo poético es índice de un fracaso? Si su nuevo trabajo está signado por la desmesura y el descontrol léxico tal como se manifiesta en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* ¿por qué este descontrol debe indicar incapacidad poética y no una nueva consideración meditada y conceptuada de su trabajo de escritura?

Este artículo pretende demostrar que el cambio poético que sufre la escritura de Pizarnik a partir de 1968 responde *de otra manera* al mismo problema poético que ha ocupado a la poeta desde su primer libro publicado en 1955 hasta esta fecha: procurar resolver la aporía de trascender una realidad evidente hacia su manifestación esencial desde una palabra poética también esencial.

2. Dislocación del signo lingüístico

La nueva forma poética que trabaja Pizarnik a partir de 1968 se anuncia con *Los poseídos entre lilas* pero encuentra su expresión extrema en *La bucanera de Pernambu-*

⁵ En efecto, en Pizarnik la calidad poética encuentra en el aforismo su morfología adecuada. Etimológicamente, el aforismo señala una limitación, una separación (*aphorismós*: “definición”, que deriva a su vez de “separar”, “definir”) y es, desde la Antigüedad, la forma de expresión de “pensamientos”. Así, el aforismo condensa la paradójica necesidad de expresar la extensión del pensamiento a través de la brevedad y concisión de la forma. El modelo poético que sigue Pizarnik para alcanzar la exactitud expresiva en la concentración formal son los aforismos de Antonio Porchia en su libro *Voces*. En una carta de 1963 que Pizarnik escribe a Porchia, habla de lo “terriblemente importante [que] ha sido –es– haber conocido su voz, sus voces” (Bordelois 1998: 129).

co o *Hilda la polígrafa*. Formalmente, este texto está compuesto por 23 escenas o cuadros donde una serie de personajes que mutan continuamente de identidad, dialogan entre sí. No obstante, aunque Pizarnik mantiene la morfología básica del diálogo, es decir, hace que distintos emisores se dirijan a distintos destinatarios que, a su vez, devienen emisores, rompe con los preceptos del diálogo como forma discursiva: no hay acuerdo entre los interlocutores en la sucesión temporal y semántica del habla que soporta todo diálogo. En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* los interlocutores no hablan de un tema común ni discurren según un “proceso semiótico progresivo [...] que se dirige hacia la unidad de sentido en la que convergen las intervenciones” (Bobes Naves 1992: 41). No tiene lugar aquí ningún intercambio de mensajes, no hay siquiera mensaje, no hay, en definitiva, comunicación: la función fática está absolutamente trastocada, y son prácticamente inexistentes las funciones metalingüística y referencial.⁶ En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no se cuenta nada ni se dice nada. Sin embargo, los personajes hablan, incluso podría decir que hablan *excesivamente*, pero lo hacen de idéntico modo que los personajes de Lewis Carroll en *Alice's Adventures in Wonderland* y en *Through the Looking-Glass*: el exceso léxico revela un razonamiento hiperlógico tendiente a desquiciar hasta el absurdo la lógica normal del lenguaje.

Esta ausencia de comunicación en el plano del discurso se traslada a la situación de comunicación como acto metadiscursivo: Pizarnik, como emisor, rompe el proceso comunicativo con el lector de su obra; ella emite muchas señales pero sin un código definido, reduce la comunicación a una mera relación de estímulos y respuestas tal como ocurre con el Teatro del Absurdo. Creo que este descontrol semántico no es producto de una imposición, ni es Pizarnik “captada” por alguna fuerza infusa, ni su escritura responde al azar objetivo como a ella le gusta argumentar (Pizarnik 1994: 369). La poeta busca distorsionar el código común entre emisor y receptor, trabaja sobre las maneras de eludir la conformación de un mensaje de significado claro y evidente en este texto. Esto ocurre, a mi entender, básicamente por un motivo: no hay una relación vinculante entre significante y significado en el signo lingüístico que Pizarnik utiliza en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; vale decir, se quiebra la lengua como código compartido de signos entre emisor y receptor y, consecuentemente, se fractura la función referencial y fática del lenguaje. El sistema de comunicación que Pizarnik propone en este texto es intensamente caprichoso, por lo mismo autónomo, autorreferencial, altamente connotativo y performativo. Dos ejemplos: “Cofre lleno de mierda de Madras y de amedrentado drenaje de paje que traje del viaje en cuyo oleaje el miraje de verdaje” (311); o “¡Estúpida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés parafrenética. Es pura prisa, eso. ¿A dónde querés ir, Patafango? Derechito a la mierda con tu quesiquenó que sólo dice *tralalá*” (328).

Esta ruptura con los cánones de la comunicación es, en primer lugar, evidente en la consideración que la poeta tiene del lector. En los textos que componen *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no hay un testimonio explícito del carácter autista de

⁶ Para Cristina Piña (1990; 1999), el único valor cohesivo de estos textos es el sexo; el sexo sería aquí tanto el significado trascendente como el referente y el contexto en el proceso comunicativo. El sexo, categorizado en lo obsceno, es para Piña el elemento que dirige y ordena las múltiples derivaciones semánticas de estos escritos.

esta creación, pero sí hay numerosos índices del desplazamiento de la eficacia de la función fática con sus posibles lectores. A lo largo de todo el texto, Pizarnik, a veces a través de sus personajes, pone de manifiesto su absoluto desinterés por el receptor de sus escritos y por una relación probable de comunicación con él: “Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor”, anuncia en el primer texto, “Praefación” (293), y repite en “Abstrakta”: “Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto” (329). El lector, en estos textos, es “hipócrita” (298, 347), es “boludo” (298), “goruta” (305), “pajericultor” (362).⁷

Señalé que la dificultad en la comunicación entre la poeta y sus lectores deriva del divorcio entre significado y significante en la palabra. En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, Pizarnik distorsiona el signo lingüístico, desintegra la convención de la lengua, difumina la transmisión de un mensaje evidente. No obstante, a pesar de toda esta tergiversación de los mecanismos de comunicación de la lengua, y a pesar de no existir transmisión de un mensaje ni isotopía, en este texto se conforman significados que el lector comprende; es decir, no hay sentido pero sí significados que el receptor consigue decodificar. En este caso la decodificación funciona como una traducción: Pizarnik altera, en la escritura, el significante ligado a un determinado significado y el lector recompone, en la lectura, el vínculo convencional entre uno y otro, reconstruye el signo. Por ejemplo: “respondecó” por “respondió”, “Apestolio France” por “Anatole France”, “diversiones públicas” por “diversiones públicas”, “ubres completas” por “obras completas”, “alazán objetivo” por “azar objetivo”, etc. Sólo desde la norma, entonces, es posible comprender la tergiversación, y esta vuelta sobre sí mismo que opera en el lenguaje descompuesto de su norma también es índice no de su anulación sino de un reordenamiento semántico. Recordemos aquí que para Ferdinand de Saussure el significado es una cuestión de diferencia de significantes: “casa” es “casa”, por ejemplo, porque no es “caza”. Lo que Pizarnik consigue en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* es quebrar este principio semiótico porque, en el orden del discurso que ella estipula en estos textos, el significado no es producto de la diferencia entre los significantes (“pedicular”, por ejemplo, es el significante de “funicular”), y porque de un mismo significante extrae dos o más significados en estrecha relación con las “palabras maletín” de Lewis Carroll o con los “monstruos verbales” de los que habla Jorge Luis Borges (“textículo”, por ejemplo, es el resultado de “texto” más “testículo”).⁸ La inversión fundamental que

⁷ “Boludo” y “goruta” son expresiones populares argentinas: “boludo” refiere al “tonto” o “imbécil”; “goruta” es inversión de “tarugo” que, por “zoquete”, designa al “tonto” o “tarado”.

⁸ “La teoría de Humpty Dumpty —la de las dos significaciones metidas en una misma palabra, como en un maletín— me parece que proporciona la explicación correcta en cada caso. Tomemos, por ejemplo, ‘humeante’ y ‘colérico’. Imagínense que han de pronunciar ambas palabras pero no han decidido cuál será la primera. Abran la boca y hablen. Por poco que se incline el pensamiento hacia ‘humeante’, saldrá ‘humeante-colérico’; si, por el contrario, la mente se inclina hacia ‘colérico’, aunque sólo sea por un pelo, saldrá ‘colérico-humeante’. Pero quien posea el más raro de los dones —el perfecto equilibrio de la mente— dirá ‘humérico’” (“Prefacio” a *La caza del Snark*; en: Carroll 1986: 286). De este libro dice Pizarnik a Bordelois en una carta fechada en Buenos Aires el 1 de diciembre de 1968: “Trató de leer del mismo *La caza del Snark*. Es otra cosa; es lo otro, lo que nunca leímos antes ni después” (Bordelois 1998: 260). Por su parte, Borges dice: “*Scientifiction* es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones análogas; Marcelo del Mazo habló de las orquestas de *gringaros* (*gringos* + *zingaros*) y Paul Groussac de las *japonecidades* que obstruían el museo de los Goncourt” (Borges 2000: 8).

opera en esta lengua es que construye sentidos, pero ya no regulados por el orden conceptual del significado, sino por el orden formal de los significantes. No hay aquí una unidad cerrada entre concepto e imagen acústica, tal como definía Saussure al signo lingüístico; el significado se desprende ahora del juego infinito de los significantes: desaparecen los significantes particulares, se difuminan las correspondencias necesarias entre la forma y el contenido del signo. Sucede que las referencias catafóricas y anafóricas del texto ya no responden a una coherencia sustentada en el significado sino en la “jitanjáfora”, tal como la concibió Alfonso Reyes⁹: en una frase como “para Periquito el perito –pidió, promiscuo y pedicecuo, el pendiente pendiente” (297), cada significante convoca al que sigue de acuerdo a un juego de valores no semánticos sino puramente formales, y cada significante otorga al otro su valor de signo lingüístico.

Toda la significación es, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, indirecta: además de este desplazamiento de la relación signica entre significado y significante, Pizarnik continuamente elude una referencialidad de orden mimético con alburas (por ejemplo: “Teófilo vio por el ojo de la cerradura que él y ella se esmaltaban los camafeos”, “¡O le das rica papa a milorito a ella adicto, o se lo cuento a mi familia”, etc.), con palabras del lunfardo (“goruta”, “garaba”, “pucho”, “pancha”, “franelera”, “turra”, “pesto”, “biaba”, etc.), con la distorsión de nombres propios, refranes y frases hechas (“Mary Sócrata”, “Hada Aristóteles”, “Isabel la Apestólica”, “Meón de Elea”, “el Ubre y el Prado”, “más vale pájaro en mano que en culo”, “mierda que te verdo mierda”, “la pavada para una infanta enjuta”, “soigner dés, un coup de dieux n’abolira pof la lézarde”, etc.).

Pizarnik trastoca, entonces, el vínculo entre significado y significante a través de la derivación continua de significantes. Esta desviación señala dos características en este nuevo orden de escritura que Pizarnik propone en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*: la rutina de escritura confunde lo que es forma y lo que es concepto porque los significantes devienen significados y viceversa, y no en la sucesión de una línea de sentido de acuerdo a la construcción de una isotopía, sino en una semántica *instantánea* donde la lengua responde a un juego veloz de presencia y ausencia de signos. Esto último resulta de la sobrevaloración de la función paradigmática del lenguaje frente a la sintagmática: si “casa” designa una “casa” es, como expliqué, porque excluye a “caza”, pero en esta exclusión “caza” permanece en “casa” porque su diferencia es constitutiva de la identidad conceptual de una “casa”. Así, el significado de una palabra sólo es lo que es en su no ser lo otro de acuerdo a un juego simultáneo, instantáneo, de presencia/ausencia de significantes. El signo lingüístico se revela de esta manera como un espacio donde ningún significado está plenamente presente. Esta fisura es lo que genera la idea del carácter autónomo de la escritura que anuncia Pizarnik, porque los significados surgidos en esta densa dinámica de presencia y ausencia simulan escapar al control que la poeta ejerce sobre ellos: cada vez que Pizarnik alcanza un significado en *La bucanera de Per-*

⁹ En “La jitanjáfora” (capítulo de *La experiencia literaria*), Reyes define la jitanjáfora como una forma poética conformada por palabras o expresiones que carecen de significado en sí mismas, y cuya función poética está concentrada en sus valores fónicos. Dice Reyes: “Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones *alógicas* y hasta su valor *puramente acústico*, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar en bloques de hielo” (Reyes 1942: 201; las cursivas son mías).

nambuco o Hilda la polígrafa, este significado muta su contenido a través de su significante y deviene otro significado que a su vez muta su contenido, etc.

Pizarnik formula el principio morfológico de su nueva poética de manera intensamente escatológica:

Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.

Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina —con o sin agua, poco importa esto que *escribo para la mierda* (Pizarnik 1994: 360; las cursivas son mías).

“Escribir para la mierda” es el axioma que define el nuevo orden de escritura que Pizarnik ensaya en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, orden geométricamente inverso a la práctica de un lenguaje exacto y correcto que define su trabajo anterior. Frente a un ejercicio poético regido por la necesidad de acertar con la palabra precisa a través de la cual la poeta gesta metáforas exactas, esta nueva rutina de escritura definida por la fórmula “escribir para la mierda” disloca la convención del signo y subraya el carácter imprevisible de la arbitrariedad que une significado y significante y que define cada palabra. Esta imposibilidad de una relación de identidad plena en los signos lingüísticos remite al proceso de desconstrucción logocéntrica que trabaja el postestructuralismo. Considero que esta relación entre el postestructuralismo y Pizarnik no es casual: Jacques Derrida o Gilles Deleuze publicaron algunos de sus libros más significativos durante los años previos y posteriores inmediatos a la estancia parisina de Pizarnik, algunos incluso durante estos años, constituyendo una referencia obligada para la intelectualidad del momento.¹⁰ Por otra parte, los postestructuralistas apoyan muchas de sus reflexiones en autores que constituyeron un referente fundamental también para Pizarnik, tal el caso de Antonin Artaud, Georges Bataille, Mallarmé, Kafka, Lewis Carroll, Freud, entre otros. Leer, entonces, esta nueva escritura de Pizarnik a través de algunas nociones postestructurales puede ser de utilidad en este análisis.

En las reflexiones publicadas en *De la gramatología*, Derrida desplaza la preeminencia del significado en la relación sónica significado/significante, y coloca el acento en el significante del significante que es la escritura. La escritura, nos dice Derrida, ha sido siempre relegada en la historia de la metafísica a favor de la voz viva, hablada, donde el hincapié está puesto precisamente en la capacidad de generar y expresar significados y, sobre todo, significados trascendentes, fundantes de nuestra realidad, de nuestro pensamiento, de nuestro lenguaje. Este sistema regido por la búsqueda de lo trascendente tiene siempre a asimilar el lenguaje a la expresión de una verdad, por eso ahora, tal como lo hace Pizarnik en muchos de sus poemas, la suprema palabra que sea presencia, esencia, certeza. El juego de los signos está dirigido, en la palabra hablada, al encuentro de un *logos* que sea centro y *telos*.

¹⁰ Amigos y biógrafos de Pizarnik gustan decir que, durante sus años de estancia en París (1960-1964), asistió a algunos cursos en la Sorbonne. De ser este testimonio cierto, tal vez asistiera a algunas de las clases que, por esos mismos años, Derrida impartía en esta universidad.

A través de un ejercicio metodológico de desconstrucción, Derrida desmantela el concepto de signo como entidad binaria y desplaza la atención desde el significado al significante. El lenguaje pasa entonces a ser no un medio de posesión de una certidumbre a través de la generación y expresión de significados trascendentes, sino el juego de presencia/ausencia de significantes, juego intensamente dinámico e inestable que desmantela el orden fijo del significado (Derrida 1971: 12). En este juego de significantes que habilita la escritura, el significado se *disemina*, fluctúa continuamente, es inestable. ¿Qué incidencias, entonces, tiene la desconstrucción del signo lingüístico en la nueva propuesta poética de Pizarnik?

Primero, se hace posible poetizar desde el significante, pero esta poetización se presenta ya no en la exactitud léxica sino en un juego deslizante, inestable, *instantáneo*, porque se apoya en la derivación constitutiva del significante. Pizarnik declara en su correspondencia que los escribe muy rápidamente.

Segundo, la dirección semántica deja de estar dirigida por y hacia un *logos* absoluto (*le mot juste*). El signo deja de señalar una presencia, y la presencia deja de estar asociada a una evidencia y a una verdad. No hay, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, precisión, exactitud, identidad ni propiedad en el lenguaje. Pizarnik cifra este desplazamiento en la fórmula poética de “escribir para la mierda” porque en esta poética ya no concierne el cuidado.

Tercero, el ejercicio de decodificación de la escritura a través de la lectura deja de estar necesariamente ligado a la comprensión porque el sentido nunca está enteramente presente en el texto, y nunca es determinado. Si nada se entiende es porque nada hay que entender, salvo, tal vez, el sinsentido. Los diálogos entre los personajes de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* continuamente señalan este desplazamiento o *différance* del sentido.

Cuarto, la poeta deja de decir y decirse a través de la escritura. El ser de la poeta se difumina junto con las cosas que el lenguaje nombra. Al igual que los otros signos, el signo “yo” ya no reduce una presencia sino que queda sujeto al juego de presencia/ausencia en el instante de escritura de un signo. Si el signo no está enteramente presente, tampoco lo está el ser de la poeta que se conforma en el lenguaje. Por eso declara que el poema se escribe solo.

Midamos aquí la distancia que separa el lenguaje exacto, *le mot juste* de los poemarios de Pizarnik, la palabra que elimina “las fantasías ocasionales o escoria o distracción” (Pizarnik 1992: 65) en busca de la brevedad como garantía del poema perfecto, y la palabra instantánea de estos textos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, que brota nueva en cada enunciación efímera, que desplaza las correspondencias establecidas entre significados y significantes, que no dice nada porque siempre dice de otro modo, que se sustrae en cada presencia. Hay sin duda un amplísimo arco de separación entre la anotación registrada el 1 de marzo de 1961 en su diario, “todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser, la existencia de un lenguaje y un pensamiento propios” (Pizarnik 1992: 248) y el párrafo inicial de “El gran afinado”, de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, donde Pizarnik sostiene que “conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores” (Pizarnik 1994: 324). María Elena Arias López sostiene, en una carta dirigida a Ivonne Bordelois, que este puente de distancia

entre una posición poética y otra es producto de una decidida e intencionada ruptura con lo realizado hasta 1968: “En nuestro primer encuentro me dio a leer fragmentos de un texto suyo que estaba escribiendo en un género de humor negro, salpicado de palabras fuertes, de ítems sexuales. [...] La vi así embarcada en nuevas búsquedas, en un decidido propósito de ruptura de textos bien elaborados” (Bordelois 1998: 109). En la entrevista realizada a Pizarnik por Martha Isabel Moia y publicada por primera vez en *La Nación*, el 11 de febrero de 1973, Pizarnik destaca este cambio:

A. P. –Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que sólo podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas.

M. I. M. –Sin embargo, ahora ya no buscas esa exactitud.

A. P. –Es cierto, busco que el poema se escriba como quiera escribirse (Pizarnik 1975: 249).

La transgresión del signo lingüístico en el nuevo orden poético que propone la palabra instantánea que conforma *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, abre la posibilidad de una escritura desacralizante, descuidada, a-poética que rompe con el lenguaje como código de significación y de comunicación. En el hacer, estos rasgos señalan dos actitudes básicas: el abandono consciente de una voluntad de escritura, y una huida de todo proyecto que esté en estricta sujeción a una deontología literaria. Se torna necesario, en esta nueva gimnasia poética, trabajar sobre una palabra en gestación, una palabra de acción inmediata y violenta capaz de trascender y eludir la claridad significativa; en definitiva, quebrar el vínculo entre palabra y *logos* para atinar con la palabra esencial, la primera palabra que permita trascender la aporía poética que ocupa a Pizarnik. Si la búsqueda poética que sustenta esta aporía se sostiene, hasta 1968, en el buen hacer poético, ahora Pizarnik parece descubrir que acertar a través de la poesía con el encuentro de lo esencial del lenguaje y de las cosas no revela un orden (exactitud, *mot juste*, teorema, control, etc.) sino un desorden, no descubre un sentido fundante sino un sinsentido primario. Veamos esto en lo que sigue.

3. La crueldad poética

Antonin Artaud y sus consideraciones acerca del “Teatro de la Crueldad” han tenido una incidencia crucial en las especulaciones poéticas de Pizarnik y, a mi juicio, sus reflexiones sustentan conceptualmente esta búsqueda de la instancia original del lenguaje a través de una palabra inicial instantánea y de la práctica “descuidada” de escritura de la poeta a partir de 1968.

Además de ciertas referencias explícitas a Artaud en su diario (lectura de *El teatro y su doble* en 1968), Pizarnik tradujo algunos de sus textos en 1968 y los años previos inmediatos,¹¹ y escribió un breve ensayo publicado por primera vez en *Sur*, “El verbo

¹¹ Estas traducciones fueron publicadas por primera vez en 1971, y recientemente en: Antonin Artaud, *Textos* (Barcelona: Plaza y Janés, 2000).

encarnado” (1965b:). En este artículo, Pizarnik repasa el gran dilema de Artaud en su relación con el lenguaje: para Pizarnik, toda la escritura de Artaud está insistentemente dirigida a la liberación del lenguaje con el doble propósito de, primero, comprender la íntima relación que existe entre palabra y pensamiento y, segundo, recomponer la condición primaria del lenguaje. La clave de esta tarea está en el concepto acuñado por Artaud de “metafísica en actividad”, que Pizarnik traduce como el hecho de que el arte, y la cultura en general, consigan ser tan eficaces (curiosamente no dice Pizarnik “necesarios”) como el aparato respiratorio (1965b: 37). Sin embargo, en este artículo Pizarnik no asimila este ejercicio de eficacia a otro concepto cardinal en el pensamiento de Artaud como es el de “crueldad”, entendido, justamente, como “rigor” y “necesidad” de una acción extrema dirigida a trascender y derrumbar las formas regulares del ser y de hacer.¹² En este breve ensayo Pizarnik no entra a fondo en el dilatado campo de incidencias en lo poético que encierra el pensamiento de Artaud. No hay, en la bibliografía que acompaña la nota, referencia más que a un prefacio a *Le théâtre et son double*, libro donde Artaud se detiene a reflexionar sobre el Teatro de la Crueldad y sobre una posible “metafísica en actividad”; y esto, sumado al hecho de que en 1968, es decir, tres años después de la publicación de este artículo, Pizarnik deja constancia en su diario de la lectura (nada indica que se trate de una relectura) de este libro de Artaud, sugiere que no fue hasta 1968 cuando el pensamiento de Artaud comenzó a tener una influencia activa en las nuevas consideraciones poéticas de Pizarnik. Esta posibilidad es refrendada poéticamente: el motivo del cuerpo es recurrente en la poesía de Pizarnik, pero sólo en *El infierno musical*, poemario cuya escritura comienza ese mismo año, el cuerpo se define como la vía posible para una vivencia “eficaz” del hecho poético en consonancia con la noción de “metafísica en actividad” de Artaud cuando, en “El deseo de la palabra”, la poeta precisa su deseo de “vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” (Pizarnik 1994: 156). Veamos, entonces, cuáles son las implicaciones de las nociones de “metafísica en actividad” y de “crueldad” de Antonin Artaud en la concepción poética de Pizarnik a partir de 1968.

El 15 de agosto de 1968, Pizarnik anota en su diario:

EL TEATRO Y SU DOBLE. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de A. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible y visible (Pizarnik 1992: 289).

Tres días más tarde vuelve sobre esta observación: “Importante anotación del 15 de agosto. Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible” (Pizarnik 1992: 290).

Pizarnik encuentra en el pensamiento de Artaud sobre el teatro, por lo que se desprende de estas citas, un referente medular para su búsqueda poética orientada a tras-

¹² “Tout ce qui agit est une cruauté. C’est sur cette idée d’action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler” (Artaud 2000: 132). Y, más adelante, en “Lettres sur la cruauté”, Artaud define de manera concisa el término “crueldad”: “Du point de vue de l’esprit cruauté signifie rigueur, application et decision implacable, détermination irréversible, absolue” (Artaud 2000: 158).

tornar los modos habituales del hacer poético. Además, uno y otra apoyan sus especulaciones sobre las maneras de trascender la convención del lenguaje (en el teatro, Artaud; en la poesía, Pizarnik) a través del lenguaje y, más concretamente, de la palabra poética.

En *Le théâtre et son double*, Artaud reflexiona sobre las consecuencias derivadas de una poetización del teatro. Distingue entre el teatro occidental y el oriental, y coloca al segundo, en concreto al teatro balinés, como la forma modélica de teatralidad que el teatro occidental ha perdido y debe recuperar. El teatro occidental, denuncia Artaud, ha extraviado precisamente su condición de teatralidad, es decir, ha desalojado todo aquello que no se expresa mediante diálogos (2000: 55), mediante palabras: “notre théâtre [...] vit sous la dictature exclusive de la parole” (2000: 60). En contraposición, el teatro balinés es expresión de teatralidad porque deriva de una consideración física, gestual, material, y no verbal del teatro. Las reflexiones de Artaud están, entonces, orientadas a restituir, en lo que él denomina “teatro de la crueldad”, esta condición de teatralidad perdida por la regulación exclusiva del *logos* y, como veremos en lo que sigue, es a través de este concepto como la nueva rutina de escritura que practica Pizarnik a partir de 1968 se acerca estrechamente al pensamiento de Artaud.

Para esta práctica de la *cruauté*, Artaud propone, como primera medida, ejecutar un desplazamiento dentro del signo: apoyar la autonomía de los significantes y relegar los significados para orientar así la práctica teatral hacia lo sensorial y sustituir un “teatro de las palabras”, dominado por el significado, por un “teatro en el espacio”, regulado por las formas que actúan dentro de un dominio que ya no pertenece exclusivamente, o estrictamente, al orden lingüístico. A este principio, vimos, responde la tergiversación del signo lingüístico y la búsqueda de una palabra instantánea en Pizarnik. Artaud, por su parte, define en el “Primer manifiesto” del Teatro de la Crueldad este deslizamiento desde una forma teatral a otra como la necesidad de “rompre l’assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d’une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée” (2000: 137 y s.). La oposición entre estas dos formas de teatro es maniquea: el teatro de las palabras, por estar apoyado en el *logos*, es limitado, claro, ordenado, “gramático”, convencional; en contraparte, el teatro que cobra sentido en el instante de realización y en su materialidad, es activo, ilimitado, caótico, anárquico. Esta misma confrontación es aplicable a la escritura de Pizarnik antes y después de 1968.

Ahora bien, en esta necesidad de trascender la palabra, el teatro debe, para Artaud, asimilarse a la poesía: teatro y poesía están, para él, estrechamente enlazados porque en esta última reside el “espíritu de anarquía profunda” que debe procurar el teatro, porque en la raíz de la poesía está el intenso cuestionamiento de las relaciones establecidas entre significado y forma, porque ella trabaja sobre ese retroceso que procura “recobrar” la primera palabra, aquella “a medio camino entre el gesto y el pensamiento”: “On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d’objet à objet et des formes avec leurs significations” (Artaud 2000: 64). Así, la transgresión de las normas de un teatro sujeto a la palabra supone necesariamente la transgresión de las normas de una poética regulada por el *logos*, la restitución de la capacidad anárquica del teatro conlleva el restablecimiento de la fuerza caótica primaria de toda poesía (Artaud 2000: 63). Es en este punto donde los esfuerzos poéticos de Artaud y Pizarnik se entrelazan, ya que, para Artaud, recobrar el lenguaje a medio camino entre

un gesto primero y el pensamiento supone la poetización del teatro, en tanto que para Pizarnik, a través de esta tentativa de *cruauté* de Artaud, alcanzar este momento inicial de toda palabra supone una teatralización de la poesía. ¿Por qué? Porque la teatralización *cruel* de la poesía significa romper la convención del signo que es la palabra, desandar el hábito de las normas léxicas y gramaticales, hacer que el lenguaje exprese “la disonancia” que Pizarnik encuentra en Artaud. Para Artaud, aplicar la crueldad al lenguaje supone

s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est en fin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation* (2000: 69).

Así, la teatralización de la poesía que, reflexivamente, implica una poetización del teatro, conlleva, tanto para Artaud como para Pizarnik, una primitivización de la palabra, la restitución arcaica de su etimología incierta, su “corporeización”, conducirla no al significado seguro sino al “ademán” incierto, restituirla a la “fisisidad” de su mueca primaria, desaparecer, como dice Artaud, su aspecto lógico y discursivo en su aspecto físico y afectivo, desvanecer su historia para rehacer la vía que condujo a la creación del lenguaje a partir de un primer balbuceo, de un primer gesto.¹³ Se trata de restablecer la condición previa de las palabras, recomponer desde lo físico la dimensión meta-física de las palabras para hacer así metafísica con el lenguaje, para emplear el lenguaje de un modo nuevo, extraordinario, primario, capaz de expresar el drama esencial de toda instancia original. Tanto para Artaud como para Pizarnik, la poesía es necesariamente metafísica: “C'est que la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique”, dice Artaud (2000: 66); “la verdadera poesía es siempre metafísica”, sostiene de idéntica manera Pizarnik en “Cinco poetas jóvenes argentinos” (1965a: 31). Pero no se trata de una metafísica del *logos*, sino de una “metafísica en actividad”, una metafísica también orientada, como la palabra que utiliza, a desarrollarse en su condición primaria, a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

“C'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits” (Artaud 2000: 153), ésta es la “metafísica en actividad” que propone Artaud, y éste es el principio basal del axioma poético que acuña Pizarnik de “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”. Si la verdadera poesía es siempre metafísica, si el objeto de la poesía es trascender la evidencia del mundo hacia una ontología esencial, para Artaud y para Pizarnik, esta búsqueda

¹³ La cuarta carta sobre el lenguaje que Artaud fecha en 1933 es fundamental para precisar esta idea de corporeización de la palabra poética: “Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements [...] et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant; et à côté de cela [...] les objets se mettent eux-mêmes à parler” (2000: 187 y s.).

da metafísica, objeto de la poesía, sólo será posible si se sustenta en una práctica activa y *cruel* de la palabra poética. Llegamos aquí a la cláusula poética que sostiene el cambio de Pizarnik a partir de 1968: para ver más allá de las cosas físicas del mundo, para explorar el objetivo meta-físico de toda poesía, la poeta debe limpiar a las palabras de la marca exclusiva de un *logos* fundante a través de la *cruauté*, y debe recomponer, a través de una poética del cuerpo, de una metafísica activa, el primer instante de la palabra poética que es físico, gestual, bruto. Someter la poesía a la “crueldad”, que no significa su destrucción sino su sustracción de las formas regulares, gramaticales, de ser, es el camino que encuentra Pizarnik a partir de 1968 para restituir el objetivo metafísico de la poesía y de su búsqueda poética. Mediante una acción inmediata sustentada en una palabra poética instantánea sujeta a la actividad y a la crueldad, Pizarnik aparta a la poesía del ámbito exacto del *logos* para descubrir en el caos original la forma esencial del lenguaje, su materialidad, su sonoridad, su condición onomatopéyica primaria anterior a toda articulación y a toda repetición, anterior, en definitiva, a toda identidad fijada en el signo lingüístico. Más allá de la tergiversación de un lenguaje articulado basado en las conexiones sonoras de fondo onomatopéyico, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* Pizarnik abusa de gestos guturales como “gr”, “pffffff”, “zás”, “bú, bú, bú”, “pif”, “paf”, balbuceos todos que señalan este origen instantáneo y primitivo, “a mitad camino entre el gesto y el pensamiento”, de la palabra poética.

Eliminada la distancia entre espectáculo y espectador en el teatro de Artaud, abolida la separación entre poeta y poesía, entre signo y referente, entre significado y significante en la escritura de Pizarnik, la palabra poética deja de estar asimilada a una palabra *juste* para apuntar una transgresión dentro de un espacio nuevo, abierto, caótico, donde el drama esencial que circunda la *cruauté* en Artaud, o la palabra instantánea en Pizarnik, señalan un éxodo y un retorno. En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, Pizarnik desanda lo aprendido, vacía el lenguaje y con él el pensamiento para encaminar la palabra poética a la fuerza orgánica, original, violenta del balbuceo primero, del gesto lingüístico más depurado. Ser *primitivo* en poesía, como lo fueron Lautréamont o Rimbaud, usar una palabra no formada y espesa de memoria semántica sino *en formación* instantánea, *en actividad*, una palabra no exacta sino “en bruto” es el nuevo camino que sigue la poética de Alejandra Pizarnik a partir de 1968 para alcanzar la palabra poética esencial que consiga expresar el esfuerzo metafísico de la poesía, que es trascender lo evidente hacia una esencialidad originaria del mundo y de las cosas que hay en él. La palabra “pura” que busca Pizarnik a través de su obra para lograr la expresión primaria del mundo y de las cosas se revela, a partir de 1968, en su *cruauté* esencial, en su fuerza originaria no depurada sino primitiva, no *juste* sino disonante e imprecisa en su instante inicial de formación. Como Artaud en su propuesta teatral, Pizarnik rompe en su nueva escritura poética con la contención intelectual del lenguaje, asimila la gramática al gesto inicial del cuerpo, “corporeiza” el poema para llevar la palabra a una instancia esencial anterior a toda identidad, a toda discreción y articulación lingüística. *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no es sino la expresión de esta “crueldad” poética. Leer, entonces, la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik a través de la propuesta teatral de Antonin Artaud nos proporciona una clave para comprender que, a partir de 1968, el descontrol poético puede no referir incapacidad para poetizar sino una nueva vía que la poeta ensaya para reconducir la palabra poética hacia la expresión metafísica que procura su poesía.

Bibliografía

- Aira, César (1998): *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Artaud, Antonin (2000): *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Bajarlia, Juan-Jacobo (1998): *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Alma-gesto.
- Bataille, Georges (²1981): *La experiencia interior, seguido de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992): *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Bordelois, Ivonne (ed.) (1998): *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (2000): "Prólogo". En: Bradbury, Ray: *Crónicas marcianas*. Trad. Francisco Abelenda, 9ª reimpresión. Barcelona: Minotauro, pp. 7-9.
- Brill, Rosa (1992): "Extracción de la piedra de la locura. Introducción a la obra poética de Alejandra Pizarnik". En: *Creación* (Madrid), 6, pp. 67-70.
- Carrol, Lewis (1986): *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1972): "Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula". En: *Eco*, 151, pp.40-64.
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fontenla, Alejandro (1982): "Prólogo". En: Pizarnik, Alejandra. *Poemas: antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. I-VIII.
- Graziano, Frank (1992): "Una muerte en que vivir". En: Alejandra Pizarnik, *Semblanza*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-24.
- Korembli, Bernardo (1991): *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lasarte, Francisco (1983): "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik". En: *Revista Iberoamericana*, 125, pp. 867-877.
- Peri Rossi, Cristina (1973): "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, pp. 584-588.
- Piña, Cristina (1981): *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- (1990): "La palabra obscena". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Supl. "Los Complementarios", 5, pp. 17-38.
- (1998): "Alejandra Pizarnik: la extranjera". En: Graciela Batticuore et al.: *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 299-332.
- (1999): *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra (1965a): "Cinco poetas jóvenes argentinos". En: *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 9, pp. 31-35.
- (1965b): "El verbo encarnado". En: *Sur*, 294, pp. 35-39.
- (1965c): "Silencios en movimiento". En: *Sur*, 294, pp. 103-106.
- (1970): "Relectura de *Nadja*, de André Breton". En: *Testigo*, 5, pp. 12-18.
- (1975): *El deseo de la palabra*. Barcelona: Barral.
- (1982): *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1992): *Semblanza*. Introd. y comp. de Frank Graziano. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Ed. preparada por Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor.
- (2000) *Poesía (1955-1972)*. Ed. a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- (2002): *Prosa completa*. Ed. a cargo de Ana Becciu. Prólogo de Ana Nuño. Barcelona: Lumen.

- Porter, Laurence (1990): *The Crisis of French Symbolism*. New York: Cornell University Press.
- Raymond, Marcel (1983): *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1942): *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada.
- Roggiano, Alfredo (1981): "Alejandra Pizarnik: persona y poesía". En: *Letras de Buenos Aires*, 2, pp. 49-58.
- Saussure, Ferdinand de (1983): *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- Soncini, Anna (1990): "Itinerario de la palabra en el silencio". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Supl. "Los Complementarios", 5, pp. 7-15.